

Sociaal modernisme

De designkritiek van K.-N. Elnø (1920-1993)

Fredie Floré

"Laten we modern zijn. Een mens moet IETS zijn. Wees verstandig, staak uw verzet.

Nylon - beton - aluminium - plastics - gewapend glas - staal - gelamelleerd hout - fluorescente verf - functioneel - rationeel - logisch verantwoord - air conditioning - skeletbouw - prefab - standaardisering - hoort u het allemaal om u heen, ziet u het, voelt u het, ruikt u het, proeft u het? Er is geen houden meer aan. De modernisten hebben het pleit gewonnen. Overmeester uw teleurstellingen, verman u. We moeten modern zijn. Het staat nu eenmaal niet meer, niet modern te zijn. Treurig, akkoord, maar is daar iets aan te doen? Is dit leven niet één resem van onrechtvaardigheden? Een mens legt bij zoveel het hoofd in de schoot, waarom niet bij het moderne? Uw huiskamermuren: elke in een andere kleur. Uw tafelpoten: van verchroomde buis. Geen lege vazen op uw kasten. Geen familieportretten aan de wand. Een plat dak boven uw hoofd. Visnetten aan uw ramen. Toe nu, wees niet opstandig. Iedereen doet er aan. Wees modern, en troost u: ooit breken er wellicht betere tijden aan." [1]

Het werk van grote designers uit de jaren vijftig wordt vandaag overal verzameld en opnieuw uitgebracht. Stoelen, tafels, kasten en andere gebruiksvoorwerpen van Harry Bertoia, Arne Jacobsen, Eero Saarinen of Charles en Ray Eames prijken in de etalages van woonwinkels en figureren in de *lifestyle*-publiciteit in *Wallpaper* of *i-D*. Niets verwijst daar nog naar de modernistische projecten waarbinnen ze zijn ontstaan of naar de intenties en de sociale opvattingen van de ontwerpers. Het zijn 'getemde' objecten geworden, die perfect passen binnen een marketingsysteem, een status- en vooral een *lifestyle*-logica. Juist deze ontwikkeling wilden de vele ontwerpers en pioniers van het moderne design kost wat kost vermijden.

Ook de Vlaamse design-, interieur- en architectuurcriticus K.-N. Elnø [2] heeft zich hardnekkig tegen de commercialisering van de moderne vormgeving verzet. Vanaf het midden van de jaren vijftig, wanneer het moderne design ook in België langzamerhand op een bredere erkenning kan rekenen, tracht hij in talrijke beschouwende artikels voor het maandblad *Streven* en de kranten *De Standaard*, *De Linie* en *De Nieuwe*, maar ook in vele spreekbeurten en lessen, een breed publiek voor te lichten omtrent het wezen van een 'goede' – dit is een 'eerlijke', sociale en moreel verantwoorde – moderne vormgeving. Verkoopgericht design, waarbij volgens Elnø "tijdelijke" met "eeuwige waarden" worden verward en "humane maatstaven" worden vervangen "door die van het vernuft en de materie", moet hierbij ten eerste worden geducht. [3] Andere designcritici, waaronder Pierre-Louis Flouquet, hadden reeds voor 1950 een begin gemaakt met het pleidooi voor een sociaal en moreel verantwoorde vormgeving in België, maar de begeestering en de luciditeit waarmee Elnø tot ver in de jaren zestig voor 'goed' design bleef ijveren, was zonder meer uitzonderlijk.

Net als bij zijn collegae-critici Pierre-Louis Flouquet of Léon-Louis Sosset hangt het sociale denken van Elnø nauw samen met het vooroorlogs modernistisch gedachtegoed. Zo verwijst hij in zijn teksten meermaals naar de geschriften van Le Corbusier – waaronder het polemische essay *Les yeux qui ne voient pas*. Maar er valt in Elnø's werk ook een kritiek op dat vooroorlogs modernisme te bespeuren. Net als zijn tijdgenoot en vriend, architect Willy Van Der Meeren, wou Elnø de discussies omtrent het wonen ontdoen van hun utopische, abstract-ideologische karakter en terug instellen op de concrete bewoner. Hij stelde onder meer dat het primaire doel van de architectuur niet "de bevrijding van de mens" is, maar wel "het scheppen en uitrusten van zodanige ruimten dat de mens er zich volledig in kan uitleven, zowel de mens die zich stoffelijk en geestelijk wil bevrijden, als degene die de noodzaak

daarvan niet inziet". [4] Elno's kritiek op het modernisme was echter niet radicaal. In tegenstelling tot de nieuwe generatie architecten en ontwerpers van de jaren zestig, rekende hij niet af met het modernisme, maar bleef hij, bijna als laatste, tot diep in de jaren zestig proberen om modernistische principes te verzoenen met de concrete sociale realiteit. De sociale betekenis van design en architectuur situeerde zich volgens Elno in de eerste plaats op het niveau van de particuliere relatie tussen gebruiker en object: het ijkpunt van Elno's kritiek was steeds de beleving van het individu. Ze was een poging om modernistische uitgangspunten te humaniseren en in te zetten voor een zinvol, niet-consumptief wonen.

Kunst & architectuur

Karel Elno debuteerde niet als designcriticus. Zijn interesse ging aanvankelijk uit naar de beeldende kunsten, waarin hij tot halverwege de jaren vijftig als criticus, galerist en uitgever actief was. Zo schreef hij tijdens de Tweede Wereldoorlog – toen nog onder zijn eigen naam Karel Horemans – kunstrecensies voor het Vlaams-nationalistische dagblad *Volk en Staat*, om vanaf de vroege jaren vijftig zijn loopbaan als kunstcriticus verder te zetten bij *De Spectator*, *De Periscoop*, *Het Handelsblad* en *De Standaard*. [5] Elno was een verdediger van de jonge abstracte kunst, en opende in 1951 te Antwerpen, samen met zijn vrouw Nora Horemans, de galerie *Het Kunstkabinet K.-N. Horemans*, waar werk van jonge abstracte schilders als Jan Saverys, Jo Delahaut en Jean Milo werd geëxposeerd. In 1954 ondertekende hij samen met Jo Delahaut, Pol Bury en Jean Séaux het manifest *Le Spatialisme*, dat net als de eerder opgerichte groeperingen *Art Abstrait* en *Espace* of het latere *Formes* de geometrische abstractie vertegenwoordigde. Bovendien richtte hij in de vroege jaren vijftig ook twee tijdschriften op waarin aandacht besteed werd aan actuele beeldende kunst en aan verschillende vormen van toegepaste kunst. In 1950 verscheen het eerste nummer van *Iris*, een "geïllustreerd onafhankelijk maandschrift voor schilder- en beeldhouwkunst, architectuur, graphiek, kunstambachten, sierkunsten, publiciteitskunst en boekverzorging". En drie jaar later richtte hij samen met Huib Hoste *Ruimte* op, een tijdschrift voor architectuur, urbanisme, 'binnenhuiskunst' en beeldende kunsten.

De rode draad in Elno's praktijk van de vroege jaren vijftig is zijn queeste naar de sociale identiteit van de kunstenaar. Die was volgens Elno onduidelijk geworden ten gevolge van verschillende maatschappelijke ontwikkelingen – de nieuwe rol van de staat als mecenas, het toenemende aanbod van lichte vrijetijdsbesteding... Kunst maakte volgens hem steeds minder deel uit van de dagelijkse ervaring, waardoor de sociale betekenis van het kunstenaarschap sterk afnam. In het artikel *De kunstschilder a-sociaal, maar steeds aanwezig...* detecteert Elno een "ontzettende verwijdering" tussen kunst en publiek die naar zijn mening onmogelijk door ingrepen van overheidswege ongedaan kon worden gemaakt: "En hier blijkt dan wel duidelijk dat het probleem bij voorkeur langs artistieke wegen dient benaderd. De verwijdering maakt men zomaar niet ongedaan met etatistische lapmiddeltjes zoals ingrijpen, richtinggeven of inspiratief stimuleren van overheidswege. Integendeel. Kan men wellicht vele menselijke uitingen administratief of staatspolitiek kanaliseren en aan reglementeringen verbinden – dan toch alleszins niet de kunst." [6] De kunst moest volgens Elno opnieuw een plaats veroveren in het sociale leven waaruit ze door allerlei omstandigheden was verbannen. Hij meende – zoals anderen voor hem – dat de kunst zich met het leven kon verzoenen door zich te integreren in de architectuur. Wanneer de (abstracte) kunst 'ruimtelijk' zou worden, zou ze zich mét de architectuur mee kunnen ontwikkelen, en plaats maken voor het moderne leven. Elno verwachtte aanvankelijk veel van de integratie van kunst en architectuur. In *Schouw, gebeurtenissen waarin wij belang stellen* uit het eerste nummer van *Ruimte* merkt hij enthousiast op dat schilders en beeldhouwers een toenemende belangstelling vertonen voor "de uitdrukkingsvormen welke zich geredelijker in de architectuur integreren en minder geschikt zijn voor uitstalling in de op het chevaletstuk afgestemde galerie". Hij verwijst onder meer naar de volgens hem bijzonder geslaagde wandschildering van Marc Mendelson voor het Oostendse Casino Cursaal van architect Leon Stynen, de gekleurde leidingbuizen van Renaat Braem in een wooneenheid op het Kiel en de plastische compositie van Jo Delahaut in het woningcomplex 'Le Foyer Montagnard' dat de architect Victor Bourgeois realiseerde in

Montignies-sur-Sambre. Terwijl Huib Hoste zich in zijn artikel *Kleur en architectuur* uit het tweede nummer van de tweede reeks van *Ruimte* nog met enig voorbehoud uitspreekt over het welslagen van de volgens hem niettemin 'boeiende' integratie-opvatting van Victor Bourgeois, is Karel Elno zonder meer overtuigd: de nieuwe ontwikkelingen binnen de beeldende kunst hebben een volwaardige integratie in de bouwkunst mogelijk gemaakt.

Na enkele jaren moet Karel Elno vaststellen dat de opzet om de kunstenaar via het integreren van kunst in architectuur terug een maatschappelijke rol toe te bedelen, faalt. Tussen kunstenaar en architect blijkt telkens iets mis te lopen. In het essay *Het Konflikt* [7] formuleert Elno het probleem als volgt: "‘Het konflikt’. De bouwmeester die in de beeldhouwer of schilder een potentiële booswicht ziet, wiens inmenging op een of andere wijze het bouwwerk zal verminken of afbreuk zal doen aan de ruimtelijke gaafheid. De beeldende kunstenaar die het belangrijkste deel van zijn bewegingsveld – muur en gebouw – onder architecturaal sekwester acht geplaatst en in iedere architect een Beotiër op kunstgebied meent te herkennen." De ruimte die kunstenaars en architecten hoorden te delen, werd volgens Elno al te vaak door één van beiden volledig ingepalmd, of veranderde in een strijdperk. De resultaten van herhaalde pogingen tot samenwerking waren pover. De Franse groep *Espace*, die plastische kunstenaars en architecten samenbracht, had bijvoorbeeld maar weinig gerealiseerd. Het Brusselse filiaal van de groep verdween op het moment dat hun manifest verscheen. Van "la Rencontre, de Verzoening, de Nieuwe Eénwording van de kunsten" die Le Corbusier had aangekondigd, was volgens Elno nog lang geen sprake: "Onderwijl gaat het, onder de stoomkracht van vlijt, goede wil en goede trouw, verder. (...) Gewonnen verloren worden er beelden tegen muren geplakt, deurknoppen geciseleerd en pijlers gedecoreerd." Elno besluit zijn essay met de vaststelling dat een harmonisch gesprek tussen architecten en beeldende kunstenaars voorlopig onmogelijk blijft. Hij wijt dat aan een groeiende sociale disharmonie, en aan het verloren contact van de kunst met het dagelijkse leven: "Waarschijnlijk zou de sfeer enigszins opklaren indien de plastische kunstenaars wat meer 'ongespleten' genegenheid konden opbrengen voor het dagelijkse leven, het wonen en heel het 'banale' maatschappelijke bestel. En zo, hunnerzijds, de bouwmeesters warmhartige, onbaatzuchtige belangstelling zouden betonen voor hun opposanten".

Kunst & design

Dus zag Elno zich verplicht de kunst op een andere manier maatschappelijke betekenis te geven. De tentoonstelling *Vormen van Heden*, die Elno samen met Luc Peire in 1957 in het Gemeentelijk Casino te Knokke organiseerde, laat zien hoe zijn aandacht geleidelijk verschoof naar het interieur. *Vormen van Heden* stelde meubelen en stoffen van het meubelconcern Knoll International tentoon, gecombineerd met overwegend abstract beeldend werk uit binnen- en buitenland. Centraal in het open en geometrisch gestructureerde plan van de tentoonstelling stonden vier Knoll-interieurs waarrond beeldhouw- en schilderwerk van onder meer Jan Burssens, Pol Bury, Pol Mara, Luc Peire, Antoine Pevsner en Michel Seuphor was opgesteld. Het opzet van *Vormen van Heden* bestond erin "te demonstreren in welke mate en geest de beeldende kunstenaar het zijne bijdraagt tot de hedendaagse vormen om ons heen" [8]. Elno en Peire wilden wijzen op het bestaan van een moderne vormtaal die zowel in de beeldende kunst als in het design terug te vinden was. De presentatie van een interieur van Florence Knoll in de onmiddellijke nabijheid van werken van Bury of Bertrand maakte volgens hen duidelijk dat er "in alle verscheidenheid van tendensen en intenties in de hedendaagse vormgeving een moeilijk te omschrijven, maar zuiver waarneembare eenheid van stijl leeft, welke zich doorzet zowel in de vrij-plastische als in de industriële en ambachtelijke vormgeving, zowel in het pure verbeeldingsprodukt als in het nuchtere nutsobject" [9]. Om de hechte relatie tussen de vrije en de toegepaste kunsten te illustreren, brachten Elno en Peire het beeldend werk in *Vormen van Heden* niet over naar een huiselijke sfeer, zoals bij de talrijke modelappartementen van de jaren vijftig gebruikelijk was. De Knoll-interieurs waren opgesteld volgens het voor dit bedrijf gekende, esthetiserende model: een type-configuratie van meubelen, een lichtjes verhoogde vloer, een strak ruimtelijk frame uit staal. De beeldhouwwerken en schilderijen waren ofwel vrij geplaatst of opgehangen, ofwel

bevestigd op een al dan niet gekleurde wand. Het concept van *Vormen van Heden* was voor de jaren vijftig in België uniek. "At this date the fine and applied arts were more closely allied and more intimately interrelated than ever before" schrijft Lesley Jackson veel later over de jaren vijftig. [10] Het pleit voor het scherpe observatievermogen van Elno en Peire. De toenmalige kritiek was over het algemeen dan ook lovend. "Het aantonen van de gelijklopendheid van de voortdurend vernieuwde proefneming van de abstracte kunst en van de harmonische ontluiking van de industriële schepping, die haar oorsprong vindt in dezelfde plastische opvattingen, is beslist een van de grootste verdiensten van deze tentoonstelling." [11] recenseerde *Het Nieuws van den Dag, Brussel*. Afgezien van iemand als Urbain van de Voorde, die de abstracte kunst 'een vergissing' bleef noemen [12], waren de commentaren op *Vormen van Heden* ongeveer eensluidend: het ging om een 'betekenisvolle manifestatie'. [13]

In de nauwe verwantschap van beeldende kunst en design ontdekte Karel Elno nieuwe sociale mogelijkheden voor de kunstenaar. Hij achtte zijn gelijk bewezen door de ontwikkeling van een nieuw fenomeen. Verschillende kunstenaars uit binnen- en buitenland manifesteerden zich immers, naast hun zuiver artistieke praktijk, ook als industrieel ontwerper. Harry Bertola ontwierp seriemebelen, Marc Mendelson bedrukte stoffen, Octave Landuyt tekende bedrijfssanitair... Elno interpreteerde deze evolutie als een toenadering van de beeldende kunsten tot de dagelijkse realiteit. Het bewees voor hem dat de "individualistische" kunstenaar zich in toenemende mate interesseerde voor de "huidige collectiviteitscultuur". [14] Precies daarin lag volgens hem de 'sociale redding' van de moderne kunst. Zolang de kunstenaar zich als vrij kunstenaar in de architectuur probeert te integreren, loopt het mis; maar als designer krijgt hij op een vanzelfsprekende manier toegang tot het interieur en kan hij zijn werk deel laten uitmaken van een doorleefde alledaagse omgeving. De gebruiksvoorwerpen die de kunstenaar ontwerpt, functioneren op dat moment als in serie geproduceerde kunstwerken die, doordat ze echt gebruikt worden, deel worden van het leven en dat leven transformeren.

Vanuit dit perspectief gaat Elno's aandacht volop naar het industrial design. Aanvankelijk was dat in België moeizaam van de grond gekomen, maar vanaf midden jaren vijftig kon het toch op een zekere belangstelling rekenen. In verschillende steden werden symposia, lezingen, tentoonstellingen en zelfs cursussen over industrial design georganiseerd. Sosset en Flouquet hadden al vóór Elno artikels aan industriële vormgeving gewijd, maar veel meer nog dan deze critici verbond Elno het industrial design met quasi-utopische verwachtingen. In een lezing uit 1960 verduidelijkt hij: "Industrieel ontwerpen is dus: het opheffen van de verdeeldheid in het industriële maken, het streven naar éénwording van alle betrokkenen bij de vervaardiging. In de status waarin de industrie zich thans bevindt, kan zulks niet anders zijn dan: belijdenis van een juist geloof in de zin der industrie, drang naar wàarmaking van de industriële daad als menselijk 'teken'. In één woord: industriële vormgeving is een doctrine, een kwestie van houding, van levensbeschouwing." [15] Het industrial design is volgens Elno dé weg die de moderne vormgeving op moet, wil ze het isolement van de kunst omzeilen en opgenomen worden in het leven. In *Design: strijdig met het elite-idee. Iedereen heeft recht op goede meubelen* stelt hij nog: "Het middel 'gemechaniseerde industrie' betekent: massaproductie, d.w.z. verschaffing van stoffelijke, onontbeerlijke goederen voor de totaliteit der gegadigden met voorrang voor de minst begunstigten, voor de gewone lui 'die gewoon zijn zonder het te beseffen', de zogenaamde 'anoniemen'. Een bijgevolg onvolprezen middel waarmee redelijker menselijke verhoudingen kunnen nagestreefd worden." [16] Kortom, de industriële productie biedt uitzicht op een meer humane samenleving.

Elno's aandacht gaat niet naar de formele aspecten van de moderne vormgeving, maar naar het moment waarop de dingen hun plaats innemen in het leven: het wonen en het interieur. In de jaren zestig schrijft hij heel wat artikelen over het interieur en over de manier waarop de nieuwe gebruiksvoorwerpen daar terecht komen. Het is hem niet meer te doen om de zin van de kunst of het kunstenaarschap; hij tracht te komen tot een analyse en een evaluatie van het leven binnenshuis, met inbegrip van al diegenen die daarbij betrokken zijn: bewoners, ontwerpers, kunstenaars, critici. Niet de vorm of de esthetiek zijn belangrijk, maar de manier waarop het binnenhuis iets over de bewoners zegt, over de wijze waarop dingen zich tot elkaar en tot de bewoner verhouden, en over de rol van de vormgeving. "Binnenhuizen zijn een testgebied. De levensstijl geeft er zich argeloos, eerlijk bloot. Gevoelswaarden, intellect en

de manier-van-zijn liggen om zo te zeggen beschreven in de opstelling der meubelen. Niet zozeer in de meubelen zelf, doch het *arrangement* en de wijze waarop de vertrekken zijn *aangekleed*, vormen nagenoeg steeds een portret van de bewoners, een familieportret. Dat is door de band geen meedogenloos scherpe foto, gelukkig maar. Er hangt veelal iets neveligs over en er zitten doffe vlekken in. Toch steekt er ontzaglijk veel documentaire waarde in voor wie er met rationeel afgerichte verbeelding kennis van neemt." [17]

Kritiek sans-gêne

Karel Elnó, criticus, bestudeerde het interieur in de hoedanigheid van een 'volksopvoeder', dat wil zeggen als iemand die algemene voorlichting verschaft ter verbetering van de wooncultuur. In tegenstelling tot de gecommmercialiseerde leefstijlrubrieken van vandaag waren zijn teksten intellectueel-kritisch van aard, zij het dat ze steeds vertrokken van een moreel en existentieel perspectief. Niet voor niets gaf Elnó meer dan honderd lezingen – vaak samen met Willy Van Der Meeren – voor de Stichting Lodewijk de Raet en het Davids-fonds. Hij verzorgde ook jarenlang twee vormgevingsrubrieken in gewone dagbladen: *Het Open Oog* in *De Standaard* en *Vormgeving* in *De Nieuwe*. Voorlichting over het wonen moest volgens Elnó niet verklarend zijn, maar persoonlijk en geëngageerd: "Ik wil geen leerstof leveren" verklaarde hij in een interview uit 1965, "Ik wil drive overhevelen. (Drive = energie) Weet je : ik behandel met woorden een aangelegenheid die woordenloos is. Met woorden stillen verwekken die zinnig zijn, dat is spreken. Het juiste spreken is een geestelijke striptease. Ik ben er mij van bewust dat een dergelijke sans-gêne onverdraaglijk kan zijn." [18]

De persoonlijke keuzes van Elnó waren niet ideologisch zuiver of principieel. In een interview uit 1985 merkt Geert Bekaert op dat Elnó het "contact met het concrete" nodig heeft, "waarna zijn enthousiasme begint te borrelen en hij alle controle verliest. Wat wel eens, van het ene artikel naar het andere, tot tegenstrijdigheden leidt". [19] Elnó's teksten brengen geen rustige herinterpretatie van het modernistisch gedachtegoed. Ze getuigen van een voortdurend zoeken, testen en verwerpen van inzichten. De vraag waarmee twee pockets uit 1965 met verzamelde artikels van Elnó worden ingeleid, is wat dat betreft veelzeggend: "En waarom zouden wij ons denken niet stimuleren, opvoeren en verdiepen door doodernstig te spelen met contradicties?" [20] Zo zit het denken van Elnó inderdaad in elkaar: als een soms euforisch, maar steeds ernstig spel van uitspraken en tegenspraken. Het is een denken dat zich volgens Geert Bekaert "in een dansend evenwicht beweegt op de kantlijn van de discursieve geest". [21] De paradox is voor Elnó meer dan een soms wat verdacht retorisch instrument. Het is de geëigende manier om over het wonen te denken. Wie de essentie van een 'waarachtige' wooncultuur wil begrijpen, moet volgens Elnó in de eerste plaats de onmacht van elke strikt afgelijnde methodiek erkennen. Volksopvoeding is voor alles "een kwestie van gezonde scepsis en veel geloof. Geloof in waarheden welke onmiddellijk na hun erkenning door nieuwe waarheden worden opgevolgd en gerelativeerd." [22]

De 'binnenhuiskritiek' vraagt "een eerbiedige gereserveerdheid". Het bekritisieren van een interieur moet volgens Elnó immers een "concentrisch mijmeren" zijn, geen hardhandige "doorlichting van woonpatiënten". [23] Het interieur moet in de eerste plaats getoetst worden op de waarachtigheid van het sociale leven dat erin plaatsvindt. Hoe écht wonen de bewoners met de dingen rondom hen? De complexiteit van deze vraag wordt duidelijk aan de hand van Elnó's interpretatie van het begrip kitsch. Het onechte karakter van een interieur wordt volgens hem niet zozeer bepaald door de vorm van de dingen, maar door de wijze waarop ermee wordt gewoond. Bijgevolg is ook een 'authentieke' omgang met kitscherige objecten niet uitgesloten. Hun leugenachtige vormgeving ten spijt, kunnen in deze voorwerpen toch "onbedreigde levenskrachten" worden ontdekt. Elnó geeft het voorbeeld van een vrouw die zich met ongemeen veel liefde wijdde aan een bloempot in de vorm van een auto: "In een bemeubeld flatje, gehuurd als vakantieverblijf aan zee, vonden wij eens een onthutsend sierstuk: het verkleind, keramisch model van een auto, die goed gevuld was met bemoste aarde en waarin een weelderige cactus groeide. Onze waan dat kamerplanten enkel gedijden in bloempotten had een einde genomen, want de cactus verkeerde in uitstekende gezondheid.

Anderzijds begroetten wij deze ontdekking als een bevestiging de visu van onze overtuiging dat het dagelijks leven surrealistischer is dan al het besmeurde linnen van Dali, Delvaux en Tanguy te zamen. Onze eerste reactie was in al haar spontaneïteit banaal en conventioneel. Wij lachten. Een lach zonder hoon doch ook zonder genegenheid. Na enige dagen van gedwongen samenzijn met het fenomeen en nadat we de eigenares van het appartementje met toewijding geregeld de oordeelkundig getelde druppels water aan het mos hadden zien toevoegen, had onze houding tegenover de cactusauto zich grondig gewijzigd: wij waren het erover eens dat het voorwerp ons vertederde. Misschien was er zelfs vreugde in ons omdat zoiets mogelijk bleek, en het kon niet anders dan dat de zorgende en van haar zorg genietende eigenares heel veel had bijgedragen tot deze sympathie waaraan wij esthetisch geen verklaring konden geven." [24]

Anderzijds, aldus Elnö, kan ook het perfect gedesignde interieur kitscherig zijn. Dat is namelijk het geval wanneer erin wordt 'geresideerd' in plaats van gewoond. Het interieur fungeert dan, modern ingericht of niet, als een statussymbool: "Vele interieurs lijden vandaag aan die merkwaardige soort van gedachteloosheid welke erin bestaat een intellectuele of sociale representativiteit na te streven via de bemeubeling en inrichting van de woning. Aangeschaft prestige, al of niet op krediet gekocht. Dit geschiedt meestal door middel van wat men, in een leuke sfeer van verstandhouding-met-knipoogetjes, 'oude' meubelen noemt, 'stijlmeubelen', een zo vaak en sakraal uitgesproken woord dat men er op de duur gaat in geloven. Of door middel van boeken, vele, al dan niet gelezen boeken, waarvan men de ruggen streelt, met de ogen of met de handen. Doch het kan ook door middel van voortreffelijke hedendaagse meubelen, welke an sich uitmunten door authenticiteit en schoonheid van vorm, maar eenmaal geplaatst in bepaalde omgevingen en in relatie tot bepaalde gezinnen vlug 'overdone' aandoen. Evenzeer met verantwoord huisraad als met pseudo-artistieke prullaria kan men in één der talrijke variaties van ganzendonkse aandriften verstrikt geraken. Zodra de eigenaar van zijn huishoudelijke goederen verlangt wat ze niet bieden kunnen: het certificaat van zekere menselijke eigenschappen welke hij bewondert doch niet bezit, woont hij in een wereldje van absurditeit." [25]

Het onderscheid tussen een waarlijk wonende en een slechts 'residerende' bewoner is bijgevolg niet gemakkelijk te maken. Een modern interieur is immers nooit 'waarachtig' *op zich*. Een authentiek wonende bewoner kan men, volgens Elnö, in laatste instantie enkel herkennen aan de manier waarop hij zich gedraagt, aan zijn bewegingen en soms ook aan de luttele met zorg gekozen, nutteloze objecten die hij verzamelt: een fossiel, een gedroogde vrucht, een lege fles... Deze 'vreemde' dingen in het interieur geven volgens Elnö aan dat bij de bewoners het verlangen leeft om het huis te individualiseren, het zich eigen te maken. Alleen waar nutteloze en misschien ook nuttige dingen zich inschrijven in een verhaal en een leven waarbinnen ze gewaardeerd worden, krijgen het interieur en de dingen betekenis.

Designkritiek?

De teksten van Elnö herinneren vandaag aan een vergeten of in verdrukking geraakte omgang met alledaagse dingen. Een zulke duurzame houding ten aanzien van gebruiksvoorwerpen is binnen de traditionele conceptie van het interieur – als plek van persoonlijke geschiedenis en herinnering – lang een evidentie geweest, maar werd met het ontstaan van het moderne interieur steeds minder vanzelfsprekend. In zekere zin spreekt een langdurige, geïndividualiseerde omgang met de dingen zelfs de aard van het moderne interieur tegen: het beoogt immers zo weinig mogelijk geschiedenis vast te houden, het tracht zich te ontdoen van traagheid en zwaarte, en wil zo open en flexibel mogelijk zijn. Elnö's visie op het moderne binnenhuis is dan ook ambigu: binnen de context van het moderne interieur pleit hij voor een wooncultuur die tot op zekere hoogte tegen het karakter van dit interieur ingaat.

Elnö's keuzes en zijn visie omtrent 'de vorm der dingen' doen vandaag vreemd aan. Zijn discours klinkt gedateerd. Over objecten wordt nauwelijks nog op een dergelijke, moreel-politieke manier gesproken en geoordeeld. Voor Elnö horen de gebruiksvoorwerpen – al dan

niet modern – een duurzame en levende verhouding aan te gaan met hun gebruikers. Sinds de explosieve ontwikkeling van de consumptiemaatschappij in de jaren zestig wordt de sociale betekenis van de gebruiksvoorwerpen echter veel minder bepaald door het persoonlijk gebruik of de individuele toe-eigening ervan. Om te beginnen zijn er veel méér dingen om mee te leven. En ze dienen ook minder om te gebruiken, maar meer om te hebben. Ze dienen om ze te tonen of te zien: de voorwerpen ‘communiceren’ en fungeren in een logica waarin de gebruikers en de eigenaars, in een snel ritme, ‘identiteit’ opbouwen. Er is nauwelijks mogelijkheid of reden meer om zich aan dingen te hechten of om dingen trouw te blijven. Ook de berichtgeving over design is helemaal in dienst genomen van de industrie die de dingen oplaadt met de toverkracht om status en persoonlijkheid te versterken. Kunst- en architectuurkritiek lijken te overleven. Maar is designkritiek nog mogelijk, anders dan als een radicale kritiek van het design als dusdanig?

Noten

[1] K.-N. Elnó, *Modern*, in: *De Linie*, 5 oktober 1962.

[2] K.-N. Elnó staat voor K(arel)-N(ora) (Kar)el No(ra). Het is een samenstelling van K.-N. Elnó's wettelijke naam Karel Horemans en die van zijn vrouw Nora Horemans.

[3] K.-N. Elnó, *Adriano Olivetti, schepper van een ondernemingsstijl*, in: *De vorm der dingen*, in de reeks *Vlaamse Pockets* nr. 156, Hasselt, Uitgeverij Heideland, 1965, pp. 133-143.

[4] K.-N. Elnó, *Schouw*, in: *Ruimte*, nr. 4, 1954.

[5] Voor zijn medewerking aan *Volk en Staat* werd Karel Horemans beschuldigd van collaboratie en gedurende drieëneenhalf jaar geïnterneerd.

[6] K.-N. Elnó, *De kunstschilder a-sociaal, maar steeds aanwezig...*, in: *Het Handelsblad*, 24 maart 1953.

[7] K.-N. Elnó, *Het Konflikt*, in: *De Standaard der Letteren*, 24-25 september 1960, ook in: *Ruimte en Beelding*, VP nr. 157, Hasselt, Uitgeverij Heideland, 1965, pp. 17-21.

[8] K.-N. Elnó en Luc Peire, *Vormen van Heden*, tentoonstellingscatalogus, 1957.

[9] K.-N. Elnó en Luc Peire, *Ibid.*

[10] Lesley Jackson, *The New Look. Design in the Fifties*, London, Thames and Hudson, 1991.

[11] *Verrassende hedendaagse kunstscheppingen. Vormen Van Heden te Knokke*, in: *Het Nieuws van den Dag, Brussel*, 12 juni 1957.

[12] Urbain Van de Voorde, *In het Gemeentelijk Casino te Knokke. Tentoonstelling 'Vormen van Heden'. Dwaling en drama der abstracte kunst: vorm te zijn zonder inhoud*, in: *De Standaard*, 22 juni 1957.

[13] *Betekenisvolle manifestatie te Knokke. Vormen van Heden*, in: *De Gazet van Antwerpen*, 18 juni 1957.

[14] K.-N. Elnó, *Sommige kunstenaars zijn sociaal nog te redden*, in: *De vorm der dingen*,

op. cit. (noot 3).

[15] K.-N. Elnø, *Industriële vormgeving*, zesde voordracht van het werkseizoen 1960-1961, in het Centrum voor Technische Opleiding van het Technologisch Instituut K.V.I.V., ingericht in overeenkomst met het Kommissariaat-Generaal voor de Bevordering van de Arbeid. Deze tekst werd ook opgenomen in: *De vorm der dingen*, op.cit. (noot 3), pp. 23-30, onder de titel *Een getuigenis*.

[16] K.-N. Elnø, *Design: strijdig met de elite-idee. Iedereen heeft recht op goede meubelen*, in: *De Nieuwe*, 24 december 1965.

[17] K.-N. Elnø, *Aan een ware wooncultuur zijn we nog niet toe*, in: *De Nieuwe*, 2 juli 1965.

[18] Uit een interview met K.-N. Elnø door Johan de Roey, gepubliceerd in: *De Standaard* onder de titel *K.-N. Elnø, witte merel in een grauwe zwerm. Gesprek in de Boekenbeurs*, 11 november 1965.

[19] Mil De Kooning, *Spreektralie*, in: *bOb Van Reeth - Marc Van Bortel - Geert Bekaert*, in: de reeks *Vlees en Beton*, nr. 3, Afdeling Architectuur, Rijksuniversiteit Gent, 1985.

[20] K.-N. Elnø, *De vorm der dingen*, op. cit. (noot 3) en *Ruimte en beelding*, op. cit. (noot 7).

[21] Geert Bekaert, *De twee helften van Elnø*, in: *Verzamelde Opstellen 1. Stapstenen 1950-65*, Gent, v.z.w. Stichting Monumenten- en Landschapszorg, 1985, pp. 321-324, ook verschenen in: *De Standaard der Letteren*, 17 juli 1965.

[22] Johan De Roey, op. cit. (noot 18).

[23] K.-N. Elnø, *Aan een ware wooncultuur zijn we nog niet toe*, in: *De Nieuwe*, 2 juli 1965.

[24] K.-N. Elnø, *Het open oog*, in: *De Standaard*, 14 december 1959.

[25] K.-N. Elnø, *Het open oog*, in: *De Standaard*, 28 december 1959.